

Trabajo de Graduación de la  
**Licenciatura en Música con orientación en Piano**

Título:

**Concierto de Graduación: Chopin, compositor paradigmático del  
Romanticismo europeo**

Tema:

El presente Trabajo de Graduación aborda la figura del compositor polaco Frédéric Chopin (1810-1849), destacado exponente del Romanticismo musical y de notable consideración en la formación y el repertorio pianísticos. Partiendo de la realización de un Concierto dedicado a la interpretación de sus obras, se complementará con una reseña biográfica y con el análisis formal, compositivo e interpretativo de aquellas. El programa se compondrá de las siguientes piezas: Balada Op. 23 Nro. 1, en sol menor; Estudios Op. 10 Nro. 12, en do menor, y Op. 25 Nro. 7, en do sostenido menor; Preludios Op. 28 (nros. 6, 10, 15, 18, 22 y 24); Fantasía Impromptu, Op. Post. 66 en do sostenido menor y Scherzo Op. 31 Nro. 2, en si bemol menor. A través de esta selección se intentará dar cuenta de los diversos alcances de su obra para el instrumento, con especial acento en aquellas consideradas como *paradigmáticas* en cuanto a sus perdurables configuraciones de estructura y sus innovaciones para la técnica y la interpretación musical.

2021

Gonzalo Hugo Kein  
DNI 39.286.961  
Leg. 72039/1  
Tel: 221 306-6945  
E-mail: gonzalo.bba@gmail.com  
Director: Lic. Pablo Bucher

# Índice

<b>A- INTRODUCCIÓN</b>	3
1. RESUMEN	3
2. PROGRAMA	4
3. FUNDAMENTACIÓN	5
<b>B- DESARROLLO</b>	8
1. ACERCA DEL COMPOSITOR	8
2. ANÁLISIS DE LAS OBRAS	10
2.1. Balada Op. 23 Nro. 1	10
2.2. Estudio Op. 10 Nro. 12	13
2.3. Estudio Op. 25 Nro. 7	16
2.4. Preludios Op. 28	18
2.5. Fantasía-Impromptu, Op. Póstumo 66	31
2.6. Scherzo Op. 31 Nro. 2	36
<b>C- CONCLUSIÓN</b>	40
<b>D- BIBLIOGRAFÍA</b>	42

# A- INTRODUCCIÓN

## 1. RESUMEN

La presente tesis, elaborada en el marco de la finalización de la Licenciatura en Música-Orientación Piano, se configura como un concierto-recital de piano íntegramente dedicado a las composiciones de Frédéric Chopin (1810-1849) - figura ineludible del romanticismo pianístico del siglo XIX, al igual que referente obligado para el estudio y el repertorio de concierto hasta la actualidad-. El programa del concierto constará de las siguientes obras: Balada Op. 23 Nro. 1, en sol menor; Estudios Op. 10 Nro. 12, en do menor, y Op. 25 Nro. 7, en do sostenido menor; Preludios Op. 28 (números 6, 10, 15, 18, 22 y 24); Fantasía Impromptu, Op. Post. 66 en do sostenido menor; y Scherzo Op. 31 Nro. 2, en si bemol menor. Su elección está marcada por la intención de dar cuenta, a través del conjunto de las piezas seleccionadas, de los diversos alcances de su obra para el instrumento (piano). También tiene un peso importante la selección de algunas obras usualmente catalogadas como *paradigmáticas* del Romanticismo. El concierto se propone reflejar tanto la formación pianística como el acercamiento al instrumento desde la interpretación de obras académicas, tal como se concibe en el programa de la Carrera de Piano de nuestra Facultad -específicamente en su Diseño Programático 1-. De esta manera, se torna un objetivo relevante la consideración del piano como instrumento para la interpretación y la consecuente participación y praxis hermenéutica del pianista en su medio cultural, quien logra un posicionamiento particular con respecto a la realidad, a partir de develar las *significaciones latentes* del texto musical seleccionado.

### **PALABRAS CLAVE:**

Chopin – piano – interpretación – técnica – análisis.

## 2. PROGRAMA

-Balada Op. 23 Nro. 1, en sol menor

-Estudio Op. 10 Nro. 12, en do menor

-Estudio Op. 25 Nro. 7, en do sostenido menor

-Preludios Op. 28

Nro. 6, en si menor

Nro. 10, en do sostenido menor

Nro. 15, en re bemol mayor

Nro. 18, en fa menor

Nro. 22, en sol menor

Nro. 24, en re menor

-Fantasía Impromptu, Op. Post. 66 en do sostenido menor

-Scherzo Op. 31 Nro. 2, en si bemol menor

### 3. FUNDAMENTACIÓN

«La vida que debe vivir el intérprete no es sino el espejo del alma del compositor, de sus visiones imaginarias o vividas, de sus reacciones en el mundo. [...] Por medio de un lenguaje muy personal, un compositor tiene este inmenso poder de transcribir 'lo inefable'; las notas y los signos de un texto musical son el reflejo de un alma que se expresa e irradia a través de ellos. En toda fórmula se inscribirá, como en una filigrana, el espíritu del compositor.»

Monique Deschaussées (2002)

Como hemos apuntado anteriormente, la presente tesis (elaborada en el marco de la finalización de la Licenciatura en Música-Orientación Piano) se configura como un concierto-recital de piano íntegramente dedicado a las composiciones de Frédéric Chopin.

Figura ineludible del romanticismo pianístico del siglo XIX, así como referente obligado para el estudio y el repertorio de concierto hasta la actualidad, Chopin es usualmente catalogado como uno de los grandes renovadores de la técnica del piano moderno -junto con Beethoven, Liszt y Debussy, que establecieron grandes cambios en sus Sonatas, Estudios o Preludios, respectivamente<sup>1</sup>-.

Muchos de los elementos que sustentan la afirmación anterior se encuentran descritos con claridad por el crítico musical Harold C. Schoenberg (2007), por lo que nos permitimos citarlo en extenso:

[...] Lo que distinguió de inmediato a la música de Chopin, y determinó que fuese diferente, provenía de una combinación de recursos melódicos y armónicos que exhibían un encanto y una riqueza sin precedentes. Pocos compositores han tenido el oído de Chopin, su talento para la modulación, su gusto para combinar el virtuosismo puro con una forma aristocrática y poética de melodía. [...] Poseía disonancias, incluso sonidos duros y novenas, que sonaban intolerables cuando la ejecución estaba a cargo de pianistas clásicos, y la nueva generación de pianistas tuvo que aprender a manejarlos, tuvo que lograr que resplandecieran y se resolvieran mediante el empleo diestro del pedal. Esas armonías cromáticas y

---

<sup>1</sup> Hay quienes también colocan, dentro de ese grupo de exponentes, al más contemporáneo Ligeti.

audaces constituyeron una influencia seminal sobre el pensamiento musical del siglo XIX. En tanto que armonizador, Chopin influyó sobre Wagner, e incluso sobre compositores ulteriores. De hecho, la *Barcarola* anticipó a Debussy con sus efectos de pedal libre y sus armonías casi impresionistas. El delicado y enfermizo compositor polaco influyó mucho sobre el futuro de la música (pp. 242-243).

Asimismo, está claro que lo que podemos decodificar y traducir de Chopin como fenómenos sonoros -como en toda música en general- estará siempre mediado por los intérpretes. Como señala la pianista y pedagoga francesa Monique Deschaussées (2002):

En música, el intérprete tendrá que ponernos en relación con el compositor por medio de sus partituras, es decir, deberá devolver la vida a los signos que son el lenguaje cifrado de un psiquismo humano [...] (p. 21).

Afortunadamente, hoy más que nunca tenemos acceso a una relevante cantidad de registros de sus obras, en muchos casos de grandes artistas; no obstante, no menos cierto es que el trabajo del intérprete debe evitar caer en una *mera imitación* de alguna versión específica. A su vez, la interpretación es mucho más que una simple decodificación de la partitura. Un buen intérprete debe llegar a encontrar significaciones no explícitas del texto musical, interiorizándose en el mundo del compositor e intentando descifrar el sentido de cada nota, para poder así, al mismo tiempo de re-crear la obra, responder a las diversas adecuaciones contextuales de la pieza y el compositor.

No nos hace falta intermediario alguno para establecer comunicación con un cuadro, con una forma arquitectónica, con un texto literario si está escrito en lengua conocida. El intérprete, sin embargo, se hace indispensable para poder penetrar en el misterio impalpable del lenguaje musical y transformar el silencio que envuelve a una partitura en una fuente sonora y expresiva. Es, pues, el intérprete el depositario absoluto de esta vida que brotará e irradiará de allí o que no llegará a nacer. ¡Qué magnífica y colosal misión! (Deschaussées, 2002, p. 22).

Respecto a la configuración del programa, su elección y estructura están dados, principalmente, por la selección de un conjunto de piezas del autor que intentan dar cuenta de diversidades compositivas y de interpretación características: piezas breves (preludios) y de gran extensión (balada, scherzo), obras de altas velocidades que implican gran virtuosismo y dominio técnico (estudios) y piezas y/o secciones lentas que requieren del intérprete gran concentración expresiva.

En este sentido, se han elegido dos estudios (Op. 10 N°12 y Op. 25 N°7), pertenecientes a los dos números de Opus más importantes; una selección de seis preludios del Op. 28 (contrastantes en cuanto a tempo, texturas, diseños melódicos, etcétera); la primera de las cuatro Baladas (Op. 23, en sol menor), el segundo de los cuatro Scherzos (Op. 31, en si bemol menor) y uno de los Impromptus (la Fantasía Impromptu, Op. Póstumo 66 en do sostenido menor). Al mismo tiempo, no podemos dejar de destacar que la mayoría de las obras incluidas forman parte de aquello que se suele denominar sus obras *paradigmáticas*.

No menos importante resulta aclarar que los análisis que se presentan se encuentran concebidos como herramientas complementarias, con la finalidad de ayudar a conformar la propia modalidad interpretativa de cada una de las piezas. Es por ello que el hincapié del apartado *ANÁLISIS DE LAS OBRAS*<sup>2</sup> está orientado a resaltar todo aquello que resulte de interés para dar cuenta de cómo fue comprendida y abordada la obra y lograr, a partir de allí, la interpretación -cuya búsqueda de sentido incluye tanto una serie de consideraciones estructurales objetivas, como el aporte personalizado del intérprete-.

Atendiendo a la coyuntura y a la situación sanitaria actual<sup>3</sup> hemos decidido que las obras del Programa sean grabadas y presentadas en formato audiovisual, acompañando a la interpretación de las obras el presente trabajo, que justifica argumentativamente el Concierto de Graduación.

---

<sup>2</sup> Véase infra (pag.10).

<sup>3</sup> El pasado año 2020 [dos mil veinte] se vio trastocado en todo el mundo debido a la pandemia de COVID-19, enfermedad infecciosa causada por el virus SARS-COV-2. Por esa razón, la República Argentina impuso medidas sanitarias que restringieron las actividades presenciales para toda la sociedad, no quedando exceptuada nuestra Universidad.

## B- DESARROLLO

### 1. ACERCA DEL COMPOSITOR

Frédéric Chopin, tal su nombre polaco, nació el 1 de marzo de 1810 en Zelazowa Wola, aldea ubicada a cincuenta kilómetros de Varsovia. Hijo de un maestro francés emigrado a Polonia, desde los seis años empezó a frecuentar los grandes salones de la aristocracia y la burguesía polacas como niño prodigio; por esa época también efectuaba sus primeras incursiones en la composición.

Durante su infancia y adolescencia, Frédéric desarrolló un profundo amor por Polonia. La influencia musical polaca y la añoranza por su país marcarían la obra de Chopin a lo largo de toda su vida. También desde su niñez se manifestó algo que lo acompañaría siempre: su frágil salud y su propensión a las enfermedades. Según afirma un artículo publicado en la Revista Americana de Medicina Respiratoria (2014), siempre fue pálido y delicado; a los dieciséis años se le detectó una adenopatía cervical con cefalea y síntomas respiratorios, mientras que a los 21 sufrió bronquitis y laringitis. Su situación de salud fue precaria por el resto de su vida.

La actividad compositiva y los recitales fueron a la par del estudio y las clases particulares en los años siguientes. Tal era su reconocimiento y prestigio que, en 1829, fue invitado a viajar a Viena como concertista; el éxito y cálida aceptación de sus presentaciones lo motivaron a elegir dicha ciudad como destino de su posterior viaje de estudios y perfeccionamiento. En noviembre de 1830 se marchó de Polonia, su patria, adonde nunca regresó.

Su segunda experiencia en Viena no fue tan feliz como la primera. En primer lugar, por el hecho de que el recibimiento no fue el mismo; los empresarios, artistas y el público vienés lo trataron con mayor indiferencia (o incluso hostilidad) que en la visita previa. Pero fundamentalmente debido a la difícil situación que estaba atravesando su tierra, en medio de sangrientos conflictos con Rusia -días después de llegar se enteró de la insurrección del pueblo polaco conocida como Levantamiento de Noviembre, contra la ocupación rusa-.



Todo ello lo afectó bastante; no obstante, si bien su actividad de conciertos se vio casi totalmente interrumpida, no así su faceta compositiva. Fue en este período que compuso una importante cantidad de obras, se cree que fuertemente influenciadas por la preocupación sobre su país y su familia<sup>4</sup>. En los conocidos como *diarios de Stuttgart* escribió, según Joaquín Rubio Tovar (1981) y respecto a lo dicho:

«¡Y yo aquí, condenado a la inacción! Me sucede a veces que no puedo por menos de suspirar y, penetrado de dolor, vierto en el piano mi desesperación» (s.p.).

En el otoño de 1831 llegó a París, la ciudad donde mejor se asentó y cuya sociedad inmediatamente aceptó. Allí pudo dedicarse a sus labores como pianista, profesor y compositor, siendo la composición y la enseñanza las principales; debemos tener en cuenta la aversión que Chopin sentía, cada vez con más intensidad conforme pasaban los años, por tocar en público (en teatros y para un gran público, no así en los salones parisinos de los que era habitué). Asimismo, su popularidad como profesor de piano era muy alta, al tiempo que las más ricas y poderosas familias de aristócratas lo contrataban para enseñar a sus hijas.

Allí se rodeó de un círculo de artistas e intelectuales amigos, entre los que destacaban Franz Liszt y Eugene Delacroix. En 1836 conoció a Aurore Dudevant -más conocida por su pseudónimo, George Sand-, con quien mantendría una intensa y controvertida relación que se extendió aproximadamente entre 1838 (año en el que se le diagnostica tuberculosis, en medio de un viaje a Mallorca) y 1846.

A fines de 1848, luego de siete fatídicos meses en Gran Bretaña, regresó a París. Ya demasiado débil y enfermo como para dar clases, sólo pudo trabajar en sus últimas obras y recibir visitas; tanto de sus familiares y amigos como de gran parte de la sociedad parisina, quienes quisieron confortarlo y despedirse. Falleció a las dos de la madrugada del 17 de octubre de 1849, a la edad de 39 años.

---

<sup>4</sup> Entre ellas varios nocturnos, estudios, mazurkas, la Gran Polonesa Brillante y la primera versión de la Balada N°1 y del Scherzo N°1.

## 2. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

Esta sección, dedicada al análisis de las piezas que conforman el Programa, tiene como objetivo exponer generalidades de las obras en función de sintetizar una aproximación que incluye:

- a) aspectos formales y compositivos
- b) descripciones de las dificultades y características técnicas
- c) características de interpretación personal asignables a partir del lenguaje metafórico-poético, correlacionadas en algunos casos con las intensidades y/o tipos de toque<sup>5</sup> (Bucher, 2016)

### 2.1. Balada Op. 23 Nro. 1

Las cuatro Baladas de Chopin están basadas en poemas de Adam Mickiewicz, poeta y patriota polaco muy importante para el surgimiento del Romanticismo en su tierra. Los esbozos de la primera se sitúan en 1831, aunque fue publicada en Leipzig en 1836.

Estructuralmente esta pieza presenta una forma más bien libre, aunque con rasgos que recuerdan la forma sonata. Consta de una pequeña introducción, consistente en un misterioso recitativo al unísono, que dará lugar a la exposición del primer tema en la tonalidad principal (sol menor). Se trata del tema principal de la Balada, cuyo rasgo distintivo está dado por el diseño ascendente sobre la armonía de dominante, que resuelve la tensión con un pequeño descenso final:



---

<sup>5</sup> Para más información sobre los tipos de toque utilizados dirigirse al artículo de Pablo Bucher referenciado, donde se encontrarán descriptos y analizados. No se explicitan con todo detalle en el presente Trabajo debido a las controversias que generan en técnicas pianísticas provenientes de diversas escuelas.

Luego de una turbulenta transición -primer pasaje de bravura y virtuosismo de la pieza-, en el *Meno mosso* del compás 68 hace su aparición el Tema B, en la tonalidad de mi bemol mayor (VI grado):



La primera vez tiene un carácter delicado e intimista, pero cuando reaparece adquiere un tono amplificado y triunfal; éste está dado fundamentalmente por la mayor densidad textural, la modulación a la mayor y la intensidad *fortissimo*. Los mismos rasgos caben, en líneas generales, para la tercera y última ocasión en que aparece este tema.

Vale destacar que el tema A también retorna y se intercala dos veces más<sup>6</sup>, ambas con un rasgo en común y que las diferencia respecto a su exposición original: esto es, el proceso de intensificación y gradual acumulación de tensión que se da a partir de la mitad de cada nueva aparición. Dicha acumulación desembocará en el tema B, en el caso de la primera reexposición, al tiempo que después de la segunda estallará en la Coda.

Un tema nuevo (compás 138), que podríamos llamar C y que es la continuación a un brillante desarrollo transicional del tema B, se configura como un ligero y virtuosístico nexo entre la primera y segunda recapitulación de los temas principales:



<sup>6</sup> Primero modulado a la menor, luego nuevamente en sol menor.

La Coda, sin dudas una de las páginas más difíciles del concierto, encierra para su ejecución gran cantidad de destrezas. En primer lugar (y tornando a su vez más complejos los compases subsiguientes) presenta una alta velocidad y dramatismo: *Presto con fuoco* es la indicación dada por Chopin (compás 208)<sup>7</sup>:



A partir de aquí debemos resolver una serie de dificultades técnicas: grandes saltos con las dos manos (especialmente la izquierda), acentuaciones desfasadas, hemiolas, destacado de voces internas, enfatización de notas en dedos débiles, rápidos movimientos laterales de la mano derecha, escalas diatónicas y cromáticas y, por último, octavas en movimiento contrario y paralelo. Todo esto en el marco de la dinámica más intensa de la obra, donde aparece la indicación *il più forte possibile* inmediatamente antes de la coda y se llega a *fff* siete compases antes del final.

La interpretación de esta obra representa un desafío para todo estudiante de piano, dada su magnitud (una duración de aproximadamente diez minutos) y las dificultades técnicas y expresivas que implica. Es necesario lograr que la introducción cree plenamente el clima de misterio que se quiere transmitir, una suerte de atmósfera de pre-anunciamiento, de modo tal que, al entrar el primer tema, se produzca el efecto deseado de centralidad significativa en quien escucha. Ello implica elaborar el plan analítico-interpretativo<sup>8</sup> que aquí estamos esbozando, que nos permite graduar todos los elementos en función de las sonoridades de cada sección.

De esta manera las dinámicas, la utilización del rubato, los *tempos* y la elección de las voces principales son algunos de los principales elementos que

<sup>7</sup> También se encuentra un cambio en la cifra de compás, que pasa por primera vez en la obra a ser de 4/4.

<sup>8</sup> Es decir, una segmentación -tanto estructural como expresiva- detallada.

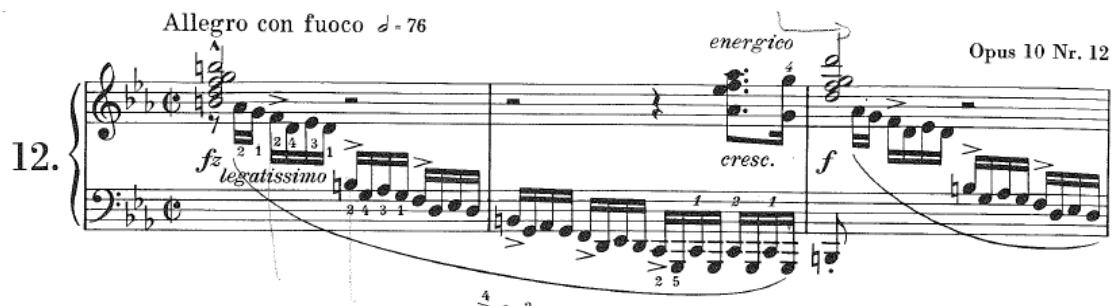
se ponen en juego en la interpretación -puesto que ellos generan la claridad en los cuadros imaginativos, propioceptivos y de fluctuaciones emocionales a transmitir-. Schoenberg (2007) nos aclara esta nueva concepción del piano generada por Chopin:

[...] las cualidades revolucionarias del pensamiento de Chopin, su forma tan distinta y peculiar de ejecución del piano, su sentido armónico audaz pero refinado; su experimentación con una forma de sonoridad pianística liberó definitivamente del pasado al instrumento [...] (p. 231).

## 2.2. Estudio Op. 10 Nro. 12

Sin dudas el más famoso de los estudios -y probablemente también el más ejecutado-, el número 12 del Opus 10 es conocido por todos como el *Estudio Revolucionario*. Esta pieza, al igual que el resto de sus Estudios, combina su valor técnico-pedagógico con un contenido extra-musical relevante que refleja los años políticamente tumultuosos en que se encuentra fechada esta composición<sup>9</sup>.

Aquí la destreza a trabajar está ubicada en la mano izquierda, consistente en un movimiento perpetuo de semicorcheas que deviene en el consecuente desafío biomecánico, muscular y expresivo para el pianista que lo aborda<sup>10</sup>. La mano derecha, si bien acompaña con movimiento paralelo en algunos pocos pasajes al diseño de la mano izquierda, es la encargada del apasionado motivo melódico –sustentado en textura acórdica y en una figuración de corchea con punto y semicorchea, característica en todo el estudio-:



<sup>9</sup> Levantamiento de Polonia en noviembre de 1831

<sup>10</sup> La veloz indicación de tempo -*Allegro con fuoco*- y la dinámica siempre intensa aportan otra arista de complejidad.

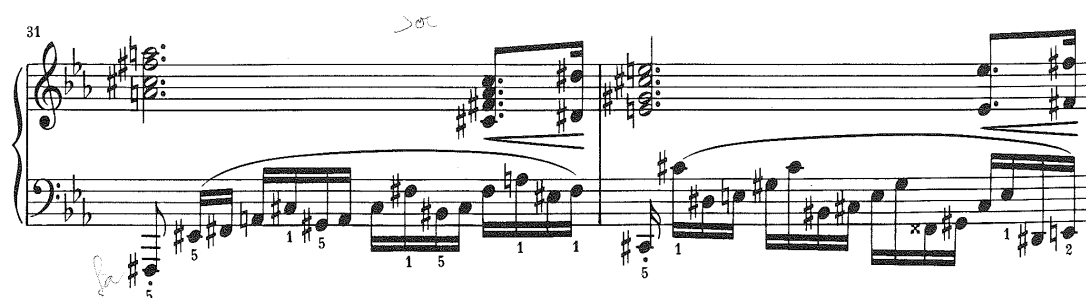
Este motivo melódico nunca está ejecutado con una nota sola; octavas y acordes de 3, 4 o hasta 5 notas se suceden continuamente<sup>11</sup>.

La mano izquierda posee una gran cantidad de motivos y diseños rítmico-melódicos, cuyas sutiles variaciones generan grandes cambios en la sonoridad y delimitan segmentaciones formales internas. Al mismo tiempo, esas modificaciones se ven acompañadas por la variación de la mano derecha, configurando transformaciones y variaciones que parten siempre del mismo material.

Formalmente tenemos una introducción de diez compases, sobre una gran armonía de dominante (un sol 7 bordado por la novena bemol y la trecena bemol), que conduce al primer tema en la tonalidad de do menor:



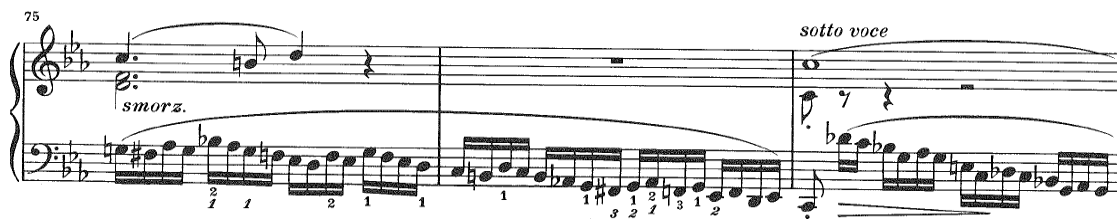
Variaciones y modulaciones mediante, llegamos al segundo tema en el compás 29, el cual resulta de ejecución aún más difícil que el anterior -para la mano izquierda al menos-. Esto se debe fundamentalmente a la presencia, dentro de un contorno que se desliza por los arpeggios de cada función armónica que va atravesando, de cromatismos (apoyaturas) hacia cada una de las notas de esos arpeggios; aquellas apoyaturas obligan a modificar sentido, movimiento y ubicación de la mano.



<sup>11</sup> Por lo general, la nota a destacar va a ser siempre la más aguda

Se trata de un pasaje inestable y modulante desde lo armónico, que atraviesa varias pequeñas regiones tonales y que configura un gradual y potente in crescendo de tensión hasta conducir a un punto de atracción máximo: el imponente fa menor del compás 37, el clímax de la obra. A continuación, Chopin reexpone el primer tema con variaciones (sólo en la mano derecha, puesto que la izquierda y la estructura de la melodía se mantienen inalterables).

A partir del compás 65 da inicio la última sección del *Revolucionario*. Desde ese *ff* en adelante comienza a decrecer en intensidad y en registro, como si finalmente se calmara ese torbellino (a modo de *sonoridades de revolución*). Atraviesa varias armonías hasta regresar -y pareciera que establecerse- en do menor una vez más; sin embargo, el reposo no llegará totalmente. En el compás 77, el do se vuelve efectivo y retoma el diseño inicial de la introducción -ahora transpuesto una quinta hacia abajo-.

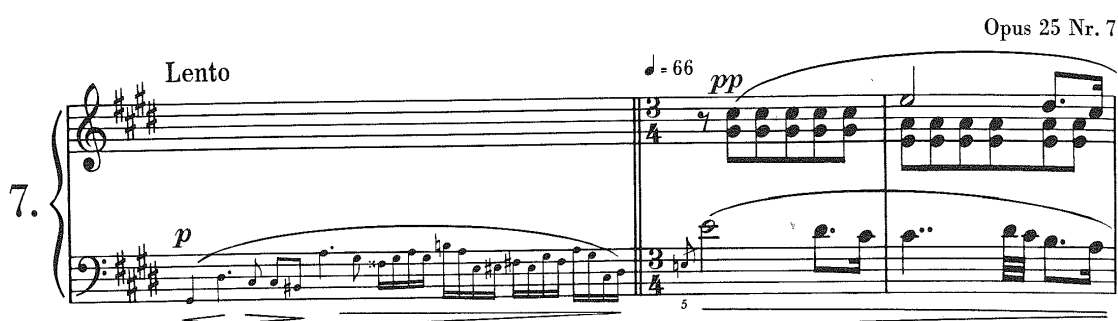


Las nuevas indicaciones de interpretación *Sotto voce* y *poco rallentando* indican que la obra lentamente se está apagando y que finalizará en este nuevo clima... aunque Chopin incorpora una última variación para finalizar. Un furioso regreso del descenso paralelo en ambas manos, sobre la armonía de dominante de do y *ff ed appassionato*, da pie al verdadero cierre de la obra. Resaltan el registro extremo grave, la dinámica extrema *fff* y la peculiaridad de concluir con un acorde de do mayor, cuya ambigüedad funcional impide una certeza final de traducirse como acorde de tónica mayor o acorde de quinto grado de fa.

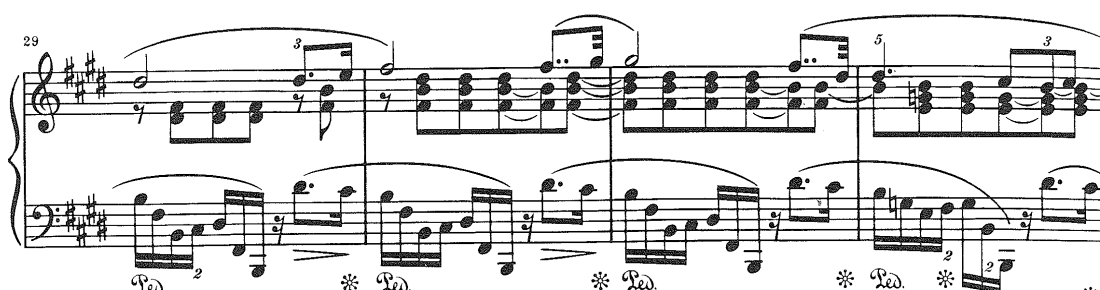


## 2.3. Estudio Op. 25 Nro. 7

El séptimo Estudio del Opus 25 está pensado, en el marco del programa, como un preciso complemento del Revolucionario. ¿Por qué complemento? Porque en esta pieza, si bien el protagonismo de la mano izquierda se mantiene, esta vez no lo adquiere por su despliegue virtuosístico (en cuanto a velocidad, escalas, arpeggios o saltos), sino por su carácter lento y totalmente melódico. Aquí la mano izquierda se encarga de llevar la melodía prácticamente durante toda la obra; ejemplo de ello es cómo Chopin presenta esta bellísima introducción *a capella*:



Sólo existe un pasaje en el cual el canto de la mano izquierda pasa momentáneamente a segundo plano; en el compás 29 se convierte en una segunda línea melódica, que al repetir la misma frase varias veces configura una suerte de *ostinato*. Por lo demás, nunca deja de ser la primera voz; en muchos pasajes la voz superior de la mano derecha “compite” buscando su propio protagonismo -aparece desde el compás dos<sup>12</sup>-, si bien la melodía del bajo vuelve a reafirmarse constantemente.



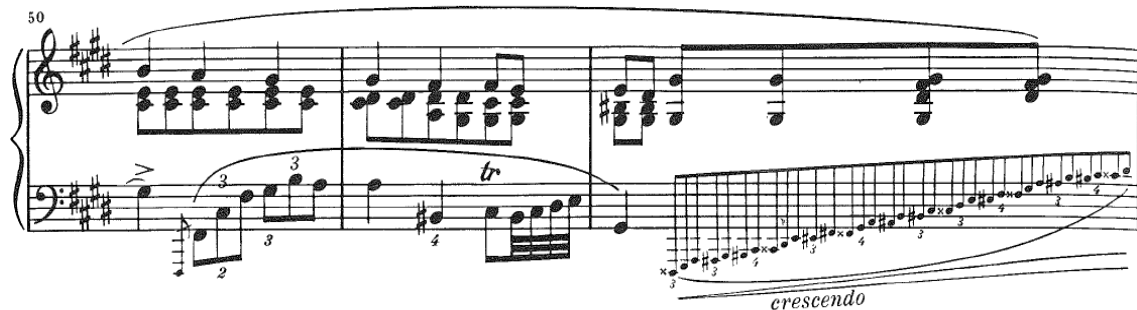
Resta decir, en cuanto a la textura, que la mano derecha se compone de esa línea superior -que por momentos desaparece y que, desde nuestra

<sup>12</sup> El compás 1 es el del  $\frac{3}{4}$  en esta edición Urtext -detalle en las referencias finales-.



perspectiva, sólo alcanza un plano jerárquico equiparable a la melodía principal en muy pocos pasajes<sup>13</sup>-, junto con un *ripieno* formado casi enteramente por bicordios o acordes de tres notas. Este último plano es el más estable de la interpretación ya que, a pesar de movimientos melódico-armónicos sutiles y que no se deben soslayar, no adquiere relieve como los otros dos.

El cromatismo es un elemento que tiene una presencia muy significativa a lo largo de este Estudio. Basta con observar nuevamente la introducción para poder percibirlo como un rasgo identitario y relativamente constante, que Chopin se encargará de utilizarlo con maestría a lo largo de su desarrollo; el compás 52 aparece como el ejemplo más acabado al respecto:



Desde el punto de vista técnico, este estudio es una pieza cuya dificultad se centra fundamentalmente en el trabajo de planos y en lograr una buena diferenciación entre ellos<sup>14</sup>, tanto en lo vertical/simultáneo como en lo horizontal/sucesivo. Una buena disociación de la mano derecha se torna también una destreza indispensable<sup>15</sup>, para poder cantar con los dedos fisiológicamente más débiles (5-4) y *vaciar de peso* el resto para ejecutar el *ripieno*. Asimismo, se requiere trabajar intensamente el *legato* y el fraseo en ambas líneas melódicas, al tiempo que, como destreza en velocidad, aparecen los pasajes escalísticos de los compases 22 a 28 y el ascenso cromático descrito en el párrafo anterior.

Para completar, un breve comentario armónico-formal. La obra está escrita en la tonalidad de do sostenido menor, pudiendo dividirla para su análisis en cuatro secciones. La primera finaliza con un giro que cierra

<sup>13</sup> Tal como sucede, a modo de ejemplo, en el compás 21.

<sup>14</sup> Priorizando el elemento melódico de la mano izquierda.

<sup>15</sup> Por ello se trata de una obra muy interesante para estudiar la disociación de peso en la mano, destreza fundamental para encarar buena parte del repertorio pianístico (Mónica Zubczuk, 2020)

plácidamente en la tonalidad relativa de mi mayor -compás veinte-; allí inicia un pasaje modulante y más complejo técnicamente, que se desvía significativamente hasta resolver en mi bemol mayor en el compás veintiocho, el cual Chopin reinterpreta enarmónicamente como re sostenido (tercera del acorde de si mayor, región en que se encuentra la tercera sección). En el compás 41 se retoma el final de la primera sección, mas en lugar de dirigirse al relativo, introduce un giro sobre el sol sostenido dominante que le permite regresar a la tónica nuevamente para iniciar así la reexposición variada.

Los compases finales evocan una especie de doloroso lamento que, por el carácter, tonalidad y registro, producen una personal e inevitable asociación con el final del primer movimiento de la Sonata *Claro de Luna*, de Ludwig Van Beethoven. Esta vinculación la podemos observar tanto en el énfasis melódico que comparten en la mano izquierda, como en la tonalidad común de do sostenido menor y en el desplazamiento hacia el registro grave que ambas experimentan.

## 2.4. Preludios Op. 28

### 2.4.1. Nro. 6

Escrito en la tonalidad de si menor y en un compás de 3/4, este preludio se caracteriza por el melancólico canto de la mano izquierda, sobre la que recae el protagonismo y la melodía. Con dinámicas muy sutiles, no superando más que un *mf* hacia el compás 13, también las indicaciones de tempo y las expresivas confirman ese carácter melancólico (*Lento assai*, *p*, *sotto voce*, *sostenuto*).

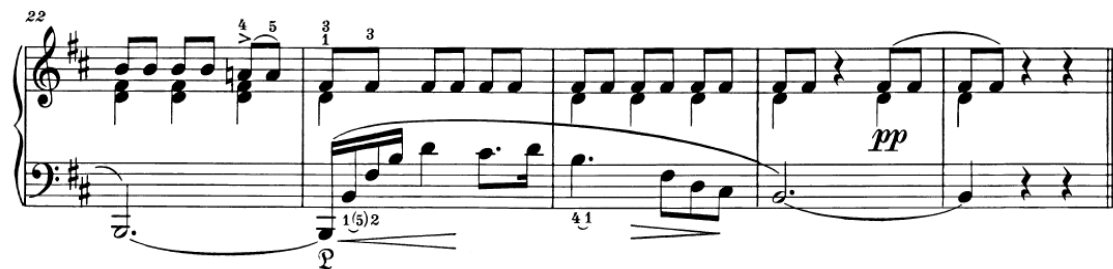


Desde el aspecto textural, la configuración de melodía (mano izquierda) con acompañamiento (mano derecha, con bicordios o tricordios por cada negra

y una pulsación estable en corcheas) se mantiene casi en su totalidad, excepto en el fragmento que se despliega entre los compases 6 y 8. Allí, irrumpe una línea melódica en la voz superior de la mano derecha, tan pregnante que puede relegar a un segundo plano a la izquierda o, cuanto menos, equipararse en importancia; tal línea melódica de mano derecha será reutilizada por la mano izquierda a partir del compás 15.

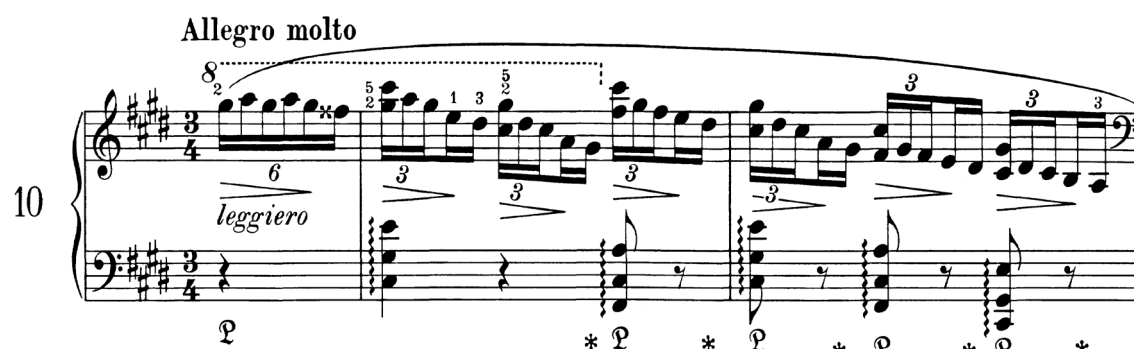
El motivo inicial está organizado en base a un movimiento arpegiado, que asciende desde la tónica hasta la décima primero, para descender luego con una apoyatura intermedia sobre la novena. En el siguiente ascenso -tercer compás- se extiende un poco más y llega hasta la quinta (duodécima), regresando con apoyatura en la cuarta, hasta que, al aparecer nuevamente, alcanza su nota más alta: un sol central –quinto compás-. De allí se inicia un descenso, entre cromático y diatónico, para retornar al motivo inicial en el noveno compás.

En cuanto al aspecto armónico, el preludio se desplaza casi exclusivamente dentro de los acordes de si menor, con un ligero relieve del VI y una muy breve incursión en la región del II descendido (do mayor, compases 11 al 14). Luego de ese pasaje, más específicamente en el compás 15, encontramos desde el plano formal una segunda sección, la cual está configurada principalmente por el diseño melódico tomado del compás 6 de mano derecha y que concluye con la nota más grave de la pieza en el compás 22. Finalmente, los últimos cuatro compases son una evocación del motivo inicial, que podríamos interpretar metafóricamente como un recuerdo de algo perdido, una suerte de reminiscencia acotada. La obra se extingue en esa atmósfera melancólica, diluyéndose tenuemente en las corcheas finales *pp*.



## 2.4.2. Nro. 10

Este décimo preludio, *Allegro molto* en la tonalidad de do sostenido menor, es una de las piezas más breves de Chopin (dieciocho compases) y está organizado en cuatro unidades formales de dos frases contrastantes, que se intercalan entre sí<sup>16</sup>. Las primeras frases están compuestas por dos planos bien diferenciados: un rápido descenso en semicorcheas para la mano derecha -con una sonoridad más climática y tímbrica que melódica- y acordes de quinta y décima arpegiados en la izquierda.



Las primeras dos unidades formales están en la tonalidad de do sostenido menor, la tercera –compás nueve- explora la región del IV (fa sostenido menor) y en la última frase –compás trece- retorna a la escalística y los acordes de la tónica principal. Sin embargo, la función tonal se mantiene inalterable aún en la pequeña región de fa sostenido, en la que la armonía sigue siendo de I y IV (en este caso pasa a ser fa sostenido menor y si menor).

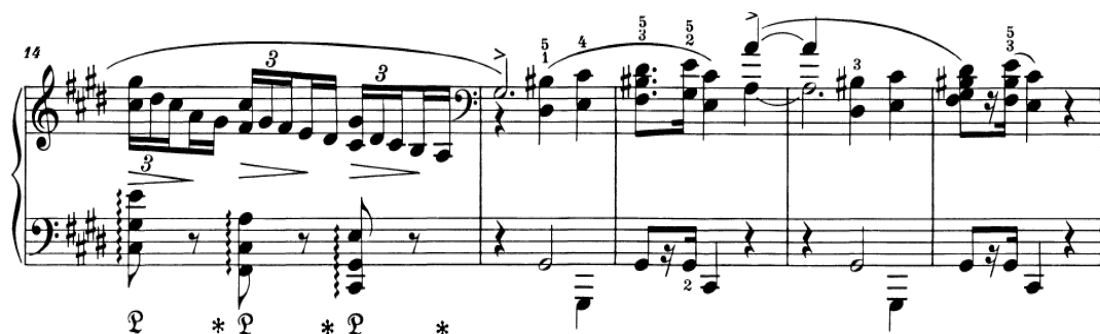
Las segundas frases<sup>17</sup>, todas en el registro grave y medio, marcan un contraste extremadamente notorio respecto a las primeras. Desaparecen el veloz diseño y los acordes arpegiados, surgiendo una o dos líneas melódicas a destacar. Generalmente entramadas con otras voces intermedias, en el compás siete se presenta con gran ímpetu en la mano izquierda, pero siempre una de las líneas concita atención prioritaria y dirige la frase hacia el regreso del primer diseño.

<sup>16</sup> No podríamos catalogar su función como de pregunta y respuesta porque, en este caso, las respuestas no resolverían sino hasta la última, único cierre cadencial de la pieza.

<sup>17</sup> Compases 3-4, 7-8, 11-12 y 15-18.



Esto es así hasta que, en la cuarta y última aparición de la segunda frase –compás 15-, Chopin introduce una muy significativa octava en la nota LA, que se mantiene durante cuatro tiempos (en la voz inferior de la octava) y genera una caída inercial al V, para finalmente cerrar la pieza con una cadencia V-I.



### 2.4.3. Nro. 15

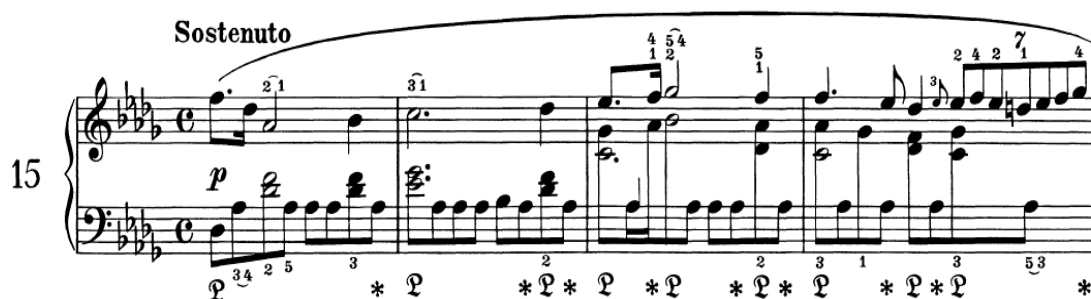
Usualmente asociado al título *Gota de Agua* (o también *Gota de Lluvia*), el preludio quince -uno de los más conocidos e interpretados del Op. 28- presenta como rasgos salientes su *tempo* lento y el la bemol/sol sostenido como nota pedal casi constante durante toda la obra<sup>18</sup>. Respecto a este título que ha trascendido y perdurado, creemos conveniente recurrir a Schoenberg

<sup>18</sup> Vinculado con la idea de la *Gota de Agua*.

(2007), quien alude a esta cuestión y la vincula también al preludio seis antes analizado:

[...] Pese a su mala salud, Chopin realizó trabajos importantes en Mallorca. Allí completó su conjunto de veinticuatro preludios. Se supone que uno de ellos, la *Gota de lluvia*, es una interpretación musical de la lluvia que caía incesante sobre la villa ocupada por los amantes. Pero ese título es una invención ulterior, y nadie sabe de qué preludio se trata, incluso si la invención corresponde a la realidad, lo cual probablemente no es el caso. Algunos sostienen que se trata del número 15 en re bemol, con las notas reiteradas de la sección en do sostenido menor, mientras otros, con la misma insistencia, afirman que la *Gota de lluvia* es en realidad el *Preludio en si menor*, con su esquema regular y sombrío de la mano izquierda (p. 235).

Compuesto en la tonalidad de re bemol mayor y un tempo *sostenuto*, el decimoquinto preludio del Ciclo es una pieza marcada fundamentalmente por su lirismo. Una dulce y profunda melodía en la mano derecha, acompañada por algunos bajos armónicos y un la bemol que se comporta como una nota pedal la mayor parte de la obra, se ve embellecida por el desarrollo de un plano interno -que podríamos situar entre el tenor y la contralto- de dos voces, generalmente homorrítmicas con la melodía principal, que reclaman con justa razón una sutil presencia durante toda la interpretación.



La pieza presenta una forma tripartita, cuya segmentación está dada por la modulación a la tonalidad enarmónica de do sostenido menor en la sección B. El elemento que unifica ambas secciones (y la pieza toda) es el la bemol antes mencionado, quinto grado de re bemol (en B un sol sostenido, quinta de do sostenido menor); en ambos casos es una nota pedal, que se mantiene en cada corchea con muy pocas excepciones (de allí, como explicaba Schoenberg, la asociación con el nombre).



El desafío más importante a la hora de abordar la obra se puede sintetizar en el trabajo del canto, refiriéndonos en este caso a las líneas melódicas que deben ser destacadas y fraseadas (tanto en lo vertical como en lo horizontal). La melodía principal<sup>19</sup> requiere mantener una línea expresiva y de respiración muy amplia, para lo cual resulta pertinente llegar siempre al fondo de las teclas, atacando desde cerca y con mucha presencia de la yema de cada dedo (toque perlado).

Los bicordios de la mano izquierda en la segunda sección, cuyo inicio se encuentra reflejado en el fragmento de partitura anterior, encierran una especial dificultad por su delicadeza. Desplegados en el registro grave, podríamos pensar simbólicamente que son voces que emergen del fondo de la tierra hacia la superficie y que van haciéndose lentamente más y más audibles, no obstante lo cual siempre, aun susurrando, se las debe escuchar con claridad.

Por último, cabe mencionar que el trabajo de diferenciación de planos en general es un elemento muy relevante; especialmente en la segunda parte de la sección B, a partir del compás 60, donde la textura se densifica y la polifonía aparece explícitamente –lo cual exige al pianista la máxima diferenciación tímbrica entre las voces–.

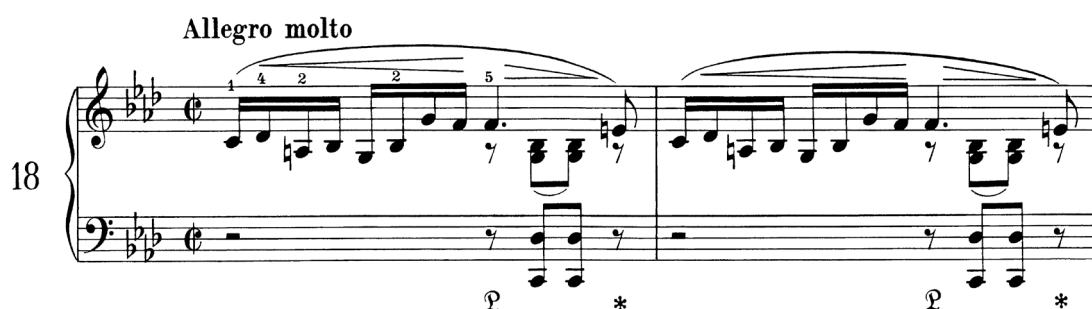
#### 2.4.4. Nro. 18

El preludio número 18, en la tonalidad de fa menor, es uno de los más turbulentos e inquietantes momentos del Op. 28 concebido en su totalidad. Al igual que en el Preludio 15, aquí también los editores consideraron apropiado agregarle un subtítulo, en este caso *Suicidio* -para ser más preciso y tomando de referencia lo aportado por Seymour Benstock en su guía sobre el tema

<sup>19</sup> Desplegada tanto en mano derecha como en izquierda, según las secciones del preludio.

(2013), todos los títulos de los Preludios Op. 28 que trascendieron fueron puestos por Hans Von Bülow-.

Lógicamente, debemos contemplar que no es más que una sugerencia, ya que nada tiene que ver directamente con el autor ni su concepción de la pieza (a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, con los preludios de Debussy, en los cuales el compositor incluye -debajo del último sistema de cada preludio- puntos suspensivos y un título a modo de evocación, sugerencia o con ánimo de despertar alguna sensación en el intérprete)<sup>20</sup>.



Una de las cuestiones más interesantes a la hora de abordar esta pieza es que los elementos estrictamente relativos a la semántica musical formal (Bucher, 2015) permiten la elaboración de una construcción narrativa. La utilización de registros diferenciados, la organización en frases más extensas y más pequeñas, las dinámicas divergentes, la modificación de estructuras rítmicas, forman parte de lo que fue tenido en cuenta a la hora de elaborar la significación de la obra y su interpretación.

Ingresando directamente en el análisis, podemos afirmar que una lectura posible dispone a comprender la obra como un diálogo entre dos individuos; diálogo que es intenso y de carácter ansioso desde el comienzo, aunque siempre en dirección de un incremento de tensión y de agitación.

La primera frase (compás 1), repetida en el compás 2, se expande en los compases 3 y 4, agregando además mayor densidad cronométrica. A su vez, aquel diálogo está configurado por la línea melódica superior (mayormente

---

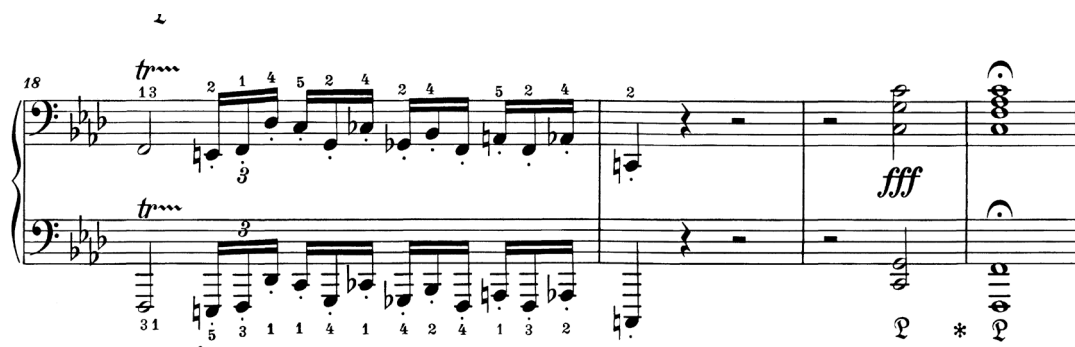
<sup>20</sup> En este sentido, es pertinente considerar que tales subtítulos pueden disponer a la consciencia del intérprete a trabajar en consideraciones emocionales, afectivas o de evocación paisajística que propenden a una mayor concentración del pianista, junto a configurar una significación lingüística para la obra.



semicorcheas) en relación con las corcheas de los tiempos 3 y 4, que desaparecen en la expansión mencionada; lo mismo ocurre en la siguiente, de compases 7 y 8, en la que se incrementa aún más la densidad cronométrica a través de valores irregulares.



Luego, el proceso pasa a ser inverso y en lugar de expandirse el motivo se condensa, articulando nuevamente y con más claridad los dos planos bien diferenciados (semicorcheas centrales y agudas frente a negras graves y *sfz*). Finalmente, el diálogo llega a un clímax en el compás 17 y comienza un descenso vertiginoso.



Respecto al subtítulo *–Suicidio–*, podría inferirse cierta atmósfera densa y turbulenta, que va construyendo a lo largo de todo el Preludio una suerte de acrecentamiento del sentido de desesperación que culmina con la aparición de un elemento inédito y sorpresivo, configurando lo que pareciera ser (pensando metafóricamente) un desenlace de la situación, a partir de un motivo con juegos de saltos y cromatismos en tresillos de semicorcheas en el registro grave.

## 2.4.5. Nro. 22

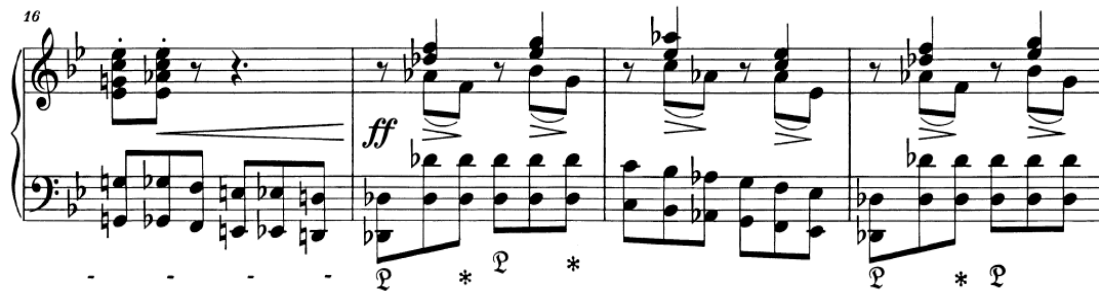
En cuanto al preludio veintidós, la organización general cuenta con una presencia protagónica de la mano izquierda, en este caso configurando el agitado tema a lo largo de toda su duración. Escrito en un vivaz 6/8, *Molto agitato* y en la tonalidad de sol menor, esta obra presenta una peculiaridad importante: el acorde de tónica como tal, un sol menor en estado fundamental, sólo aparece una vez en toda su duración -el arpeggio final-. Antes, sólo aparece de manera furtiva, velado en algunos casos y en inversión cuando se sostiene un poco más de tiempo. Esto nos da una pauta del carácter inquieto y ansioso e inestable que deberíamos transmitir desde la interpretación.

Texturalmente, la mano izquierda está en primer plano y la mano derecha, si bien con una contramelodía interesante y que merece ser rescatada, no deja de ser un acompañamiento. Es importante destacar que toda la mano izquierda está escrita en octavas, lo cual implica una destreza y un trabajo muscular especiales para su abordaje; la mayor dificultad está dada por la alta velocidad, los saltos, el mantenimiento del *tempo* y la técnica de la octava repetida. El motivo inicial le da ímpetu y determinación a la melodía:



Podríamos pensarlo en muchos aspectos casi como opuesto al preludio n° 6, con el cual comparte el protagonismo melódico de la mano izquierda. El tempo aquí es mucho más rápido y hacia el final *–più animato*, compás 30- se acelera aún más (en el sexto ocurre exactamente lo inverso); las dinámicas no bajan del *f* inicial, creciendo a un *ff* en la mitad y llegando incluso a *ffz* (conformando otra contraposición). En tanto que otra significativa relación con el sexto preludio, en este juego de oposiciones y similitudes, es el hecho de

que aquí también encontramos una pequeña región tonal del II grado descendido, la bemol mayor (compases 17 al 20 y su repetición en 25 al 28).



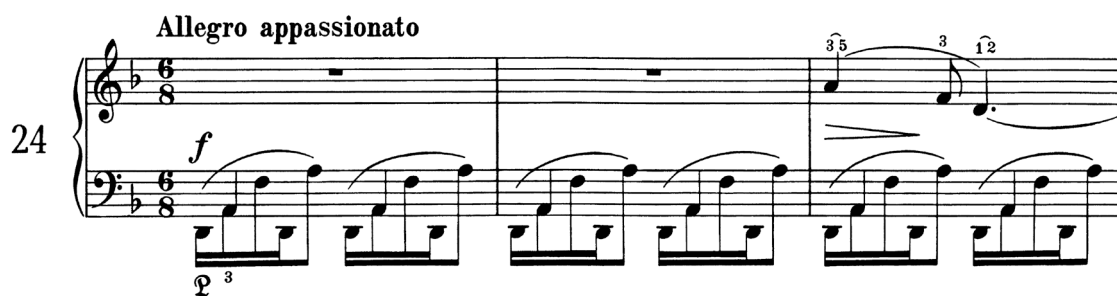
Por último, resta destacar la presencia de un constante movimiento armónico entre el I y el V, inestable y como si no terminara de decidirse por ir a ninguno de los dos<sup>21</sup>. Mientras que en el antepenúltimo compás, mediante la utilización de un II omitido 6↓ y la aparición del registro más extremo -tanto en el grave como en el agudo-, se configura una crucial tensión hacia el V que dará pie al decidido y contundente final del Preludio 22:



## 2.4.6 Nro. 24

A modo de un cierre de gran virtuosismo, el preludio 24 culmina el ciclo con una energía y un ímpetu avasallantes. Su característica principal es el diseño de la mano izquierda, basado en un motivo de doceava, de gran dificultad técnica para la mano izquierda del pianista y sólo ausente en la coda de los 5 compases finales.

<sup>21</sup> Compases 1 al 4, 9 al 12 o 35 al 38.

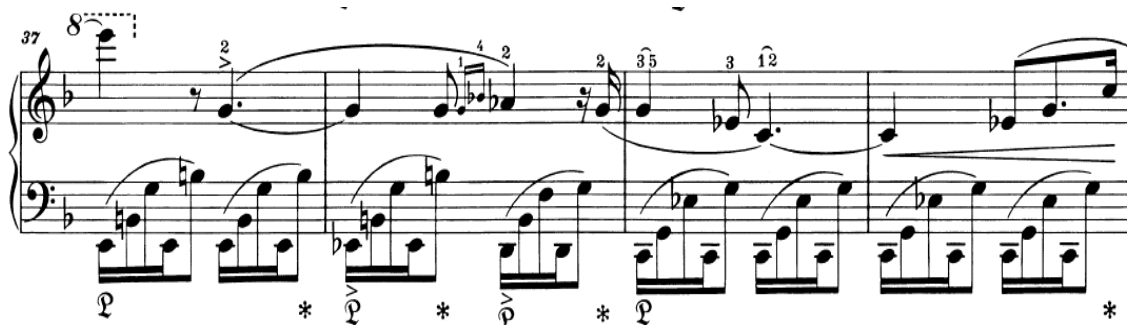


La obra se halla en la tonalidad de re menor, con indicación *Allegro appassionato* y en un compás de 6/8. El diseño de la mano izquierda, con saltos de doceava (una quinta compuesta), requiere de un pormenorizado estudio que implica el conocimiento certero de las distancias y el concepto de espacio en el teclado.<sup>22</sup> Este ascenso arpegiado, con un ámbito generalmente de duodécima y con la nota más grave actuando como una suerte de pivot, se mantiene presente e inalterable a lo largo de la obra. Acompaña así el despliegue de trinos, escalas, arpeggios, octavas y terceras de la mano derecha, configurando esta pieza un repertorio de destrezas técnicas significativo.

Tan relevante es este diseño que una idea válida sería considerar que el motivo inicial del tema, graficado arriba en el tercer compás, surge precisamente como una transformación de lo que es presentado por la mano izquierda. Las notas la-fa-re, que dan inicio al tema en la mano derecha, podríamos leerlas como la inversión melódica de las notas re-fa-la, presentes en la primera, tercera y quinta semicorchea de cada tiempo en los primeros compases de la mano izquierda.

Atendiendo al plano formal y armónico se presentan cuatro grandes secciones, cuyas articulaciones están dadas fundamentalmente por las modulaciones. Es así que en el compás 19 reaparece el mismo tema, sobre la tonalidad de la menor. Hacia el final de este segmento, en medio de otro proceso moduladorio (compás 34), pareciera que Chopin va a transponer nuevamente una quinta hacia arriba... pero al llegar al acorde de mi menor, un descenso cromático en el bajo sorprende y nos lleva hacia la región de do menor, en el compás 39.

<sup>22</sup> La solución inicial para la mano izquierda radica en la conciencia propioceptiva del salto de octava entre la segunda y la quinta nota del motivo, estructura que permite realizar luego los movimientos pertinentes para completarlo y resolverlo exitosamente.



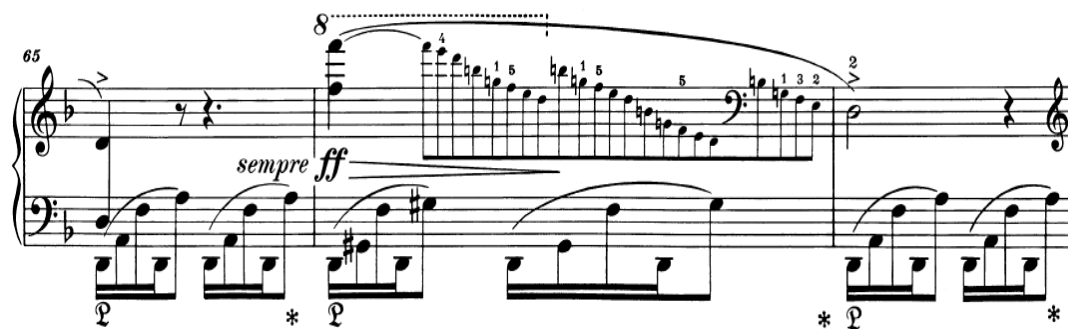
Allí da inicio una nueva sección, marcada por la inestabilidad armónica y en la que se atraviesan varios acordes hasta llegar a un re bemol con quinta aumentada (compás 46) Todo esto sucede en un proceso de gradual incremento de la tensión y el dramatismo, luego de lo cual vuelve finalmente a reexponer el tema en su tonalidad original, ahora en octavas y con una dinámica y densidad cada vez mayores (compás 51).

De allí al final, la parte más cargada y compleja de la pieza. Si se nos permite la metáfora, el canto se torna aquí desesperado, como si quisiera dar alcance a un ideal imposible. Como expresión de una profunda tragedia -y luego de un par de intentos infructuosos-, un magnífico descenso a modo de desmoronamiento en terceras, desde la nota más aguda de la pieza, resuelve el pasaje en una contundente caída de tres octavas y media<sup>23</sup>.



El otro gran descenso, en este caso en forma de un gran arpeggio, se da en los compases 66 y 70:

<sup>23</sup> Liberando en parte, podríamos pensar, esa presión interna y acumulada.



Enmarcado en una armonía de II omitido con uso de escala disminuida, la interpretación metafórica que hacemos es la de comprenderlo como un desgarrador lamento. Vuelve a insistir con el fa sobre agudo, la nota desde la que metafóricamente se *desmorona* en el pasaje descendente anterior -de amplia utilización del registro pianístico-, ahora apoyada con la octava y efectuando una aumentación de su duración... sin embargo, vuelve a caerse. Chopin no se resigna y lo intenta una vez más en el compás 70, pero el desenlace no variará. Finalmente, sólo quedará una trágica última cascada hacia la nota más grave de toda la pieza, ese *re* que se subraya o enfatiza, al repetirse por duplicado.



En el deslizante terreno de la interpretación metafórica, personal y subjetivo, podemos otorgarle diferentes significados a ese descenso y a las notas que lo suceden –ubicadas en el registro extremo grave, con dinámica *fff* y acentuadas-. Podría quizás tratarse de una amarga despedida, vinculada a un sentimiento de derrota, que brindaría un desesperanzado cierre al Op. 28; o bien tratarse de un final heroico, por el contrario, como si fuera el reflejo de un guerrero que atraviesa pruebas de dificultad extrema que lo hacen sufrir incansablemente pero que no lo doblegan, y que como reconocimiento a su decisión inquebrantable (los arpeggios del compás 74) es recordado con honores, en tanto héroe o figura mitológica.

## 2.5. Fantasía-Impromptu, Op. Póstumo 66

La Fantasía-Impromptu es sin dudas otra de las piezas más popularizadas de Frédéric Chopin. Publicada de manera póstuma por su amigo Julián Fontana, en realidad el compositor polaco no quería que la obra saliera a la luz; al parecer le habría pedido que a su muerte quemara todos los borradores, lo cual no sucedió<sup>24</sup>.

Aquí tenemos un claro ejemplo de una forma ternaria, en este caso un A-B-A con coda final (misma idea que encontramos en el preludio 15, antes analizado; no será el único punto de contacto entre ambas obras). La primera sección se encuentra en la tonalidad de do sostenido menor, en tanto que la segunda está en re bemol mayor –cambio de modo y transformación enarmónica de la tónica-. La coda, por su parte, continúa en la clave original al principio, mas luego introduce la escalística de do sostenido mayor, donde concluirá.

En cuanto a la comparación con el preludio, es importante observar cómo el autor realiza aquí el proceso inverso al utilizado en aquel; ambos recorren do sostenido menor y re bemol mayor, sólo que en el orden contrario en cada sección (con la salvedad de que en la pequeña coda del preludio no se modifica la tono-modalidad de A). Cabe destacar, además, la similitud entre la parte B de la Fantasía y la parte A del preludio. Esta existe en cuanto al tempo, al carácter, a la articulación y a la armonía, pero donde más clara se observa es en ciertos motivos melódicos; sin ir más lejos, el motivo principal del preludio aparece en el medio de la primera frase en la Fantasía:

---

<sup>24</sup> Se cree que esto se debe a ciertas similitudes con la Sonata Claro de Luna (Op. 27 N°2) de Beethoven. Entre ellas el plan armónico general –do sostenido menor, re bemol mayor y do sostenido menor, sucesivamente movimientos en la Sonata y secciones en la Fantasía-, el *tempo* respecto al tercer movimiento en particular -Allegro Agitato/Presto Agitato- y, más específicamente aún, el pasaje de la parte A que aparece por primera vez en compases 7 y 8, que puede compararse directamente con el descenso que Beethoven escribe luego del trino del tercer movimiento (compás 187).



Volviendo a nuestro análisis interpretativo, la mayor dificultad de esta pieza radica en la polirritmia que se da en casi toda la sección A. Al mismo tiempo que la mano derecha tiene semicorcheas, organizadas de a cuatro por cada negra, la mano izquierda debe mantener un diseño estructurado en seisillos de corchea, quedando tres corcheas por cada negra. Esto nos da como resultado un constante fluir de *cuatro contra tres*, ciertamente mucho más difícil de lograr que la figuración más usual de *dos contra tres*.

Una vinculación entre la configuración rítmica planteada por Chopin y el efecto óptico conocido como *Patrón de Moirè*<sup>25</sup> resulta de peculiar interés a este respecto. Podríamos explicarlo partiendo de que la mano derecha ejecuta, en un lapso de tiempo determinado y muy breve, cuatro notas; mientras que en el mismo lapso la mano izquierda ejecuta tres, sutilmente más lentas. Por ende, replicando lo que ocurre visualmente con los patrones, se puede percibir tanto una aceleración del tiempo como la emergencia de un diseño musical complejo, producto de la superposición de los dos elementos anteriores y que crea un efecto parecido a una ola dentro de cada compás –lo cual se ve reforzado por el arpeggio ascendente y descendente que Chopin escribe para la mano izquierda–.



<sup>25</sup> Con aplicaciones en matemáticas, física, óptica y artes gráficas, el *Patrón de Moirè* es una interferencia o efecto de distorsión ocasionado por la superposición de dos patrones de trama colocados a un cierto ángulo, o que poseen tamaños ligeramente diferentes.



Toda esta sección debe ser ejecutada a alta velocidad (*Allegro agitato*, en un compás de 2/2) y es imperioso transmitir una suerte de tensión o ansiedad permanente, incluso cierta agitación. Una metáfora para describirla podría ser pensar en una voz humana en esa mano derecha: una voz que susurra, que después eleva la voz; siempre inquieta, oscilando entre el susurro y la voz plena<sup>26</sup>. La direccionalidad melódica de las semicorcheas se torna un elemento decisivo a la hora de trasladar estas sensaciones a la ejecución<sup>27</sup>.

Otra de las grandes complejidades que encierra esta obra se encuentra en el pasaje que va de los compases 17 al 22 (por consiguiente, también cuando aparece en la reexposición). Aquí la línea melódica principal, que antes estuvo cayendo en cada uno de los tiempos fuertes con un acento, pasa a estar en la segunda semicorchea de cada grupo de cuatro, con el mismo acento y el mismo diseño melódico<sup>28</sup>. Esto implica que el pianista debe destacar y ligar esas segundas semicorcheas, con uno de los dedos naturalmente más débiles de la mano (meñique, el otro es el cuarto), en un contratiempo y a contramano de lo que está tocando la izquierda, cuya nota más significativa es justamente la primera de cada seis. El resto de las semicorcheas deben ejecutarse lo más livianas posible.

A partir del compás 25 se reitera el tema, comenzando un gradual ascenso melódico y una progresión armónica que acumulan gran tensión. Dos descensos cromáticos, que parten desde el  $mi_6$  y alcanzan una octava y una séptima mayor de extensión, acompañan la llegada al  $I_4^6$  que da pie al gran pasaje cromático de compases 35 y 36 -de dos octavas y media de extensión-, sobre una armonía de II omitido (dominante del V o del  $I_4^6$ ). La contundente caída con semicorcheas y octavas desde el sobre-agudo hasta el registro grave dará paso a la segunda sección.

---

<sup>26</sup> Que se expresa con potencia y liviandad a la vez.

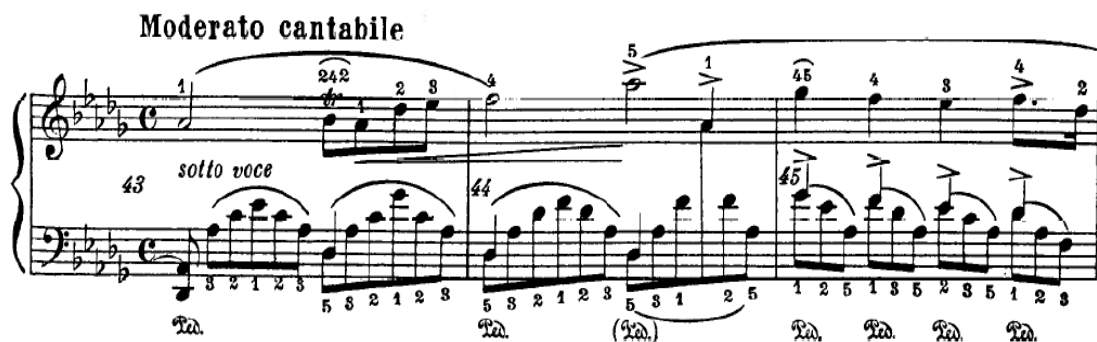
<sup>27</sup> Recordemos que los puntos de mayor tensión discursiva, en cualquier obra, están dados por la combinación de los distintos aspectos de la música (melódicos, armónicos, rítmicos, texturales, registrales, etcétera).

<sup>28</sup> Resulta necesario aclarar que esta modificación no es original de Chopin, tal como refleja la edición Urtext acorde al Manuscrito (detalle en referencias finales), no obstante lo cual está presente en casi todas las ediciones.



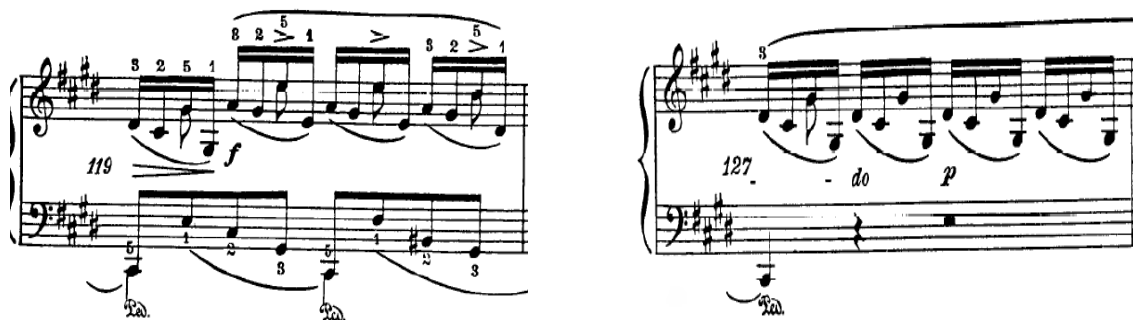
El contraste que introduce la segunda parte respecto a la primera se torna fácilmente evidenciable, e implica entre las mayores dificultades a trabajar el desarrollo de la melodía, la generación de un clima intimista y delicado, el manejo de la variación en la repetición -con el objetivo de no perder interés- y la labor de destacar líneas internas. Las frases de esta sección son como:

[...] melodías que se asemejan a las cantilenas de gran aliento que pueden hallarse en la ópera italiana del *bel canto*. Si había algo que Chopin amaba era la belleza del canto, y muchas de sus ideas melódicas se originaron en los grandes estilistas vocales de la época» (Schoenberg, 2007, p. 241).



Finalmente, en la coda tenemos una pequeña obra maestra sobre cómo combinar dos materiales tan disímiles. Primero podemos observar una nítida continuación de A, sólo que sin polirritmia<sup>29</sup> y retomando su última idea melódica; no podemos pasar por alto que aquí la nota acentuada y a destacar pasa a encontrarse en la tercera semicorchea de cada tiempo.

<sup>29</sup> En la edición Urtext, antes mencionada, la polirritmia se mantiene. Se torna pertinente destacar que la propia interpretación fue abordada tomando en cuenta, fundamentalmente, a la edición Schirmer y a una versión revisada de Godowsky para Art Publication Society (detalle en referencias finales).



En el compás 127, como podemos observar en la figura anterior, Chopin deja una armonía suspendida de do sostenido sin tercera; así dará pie a la reaparición del tema de B, ahora en el registro grave y aumentación mediante:



Cada vez más calmo, como señala lo indicado en la partitura, la Fantasia Impromptu se va apagando con ese canto sentido en el registro grave. Toda esta última sección nos permite elaborar una pequeña construcción metafórico-narrativa, a partir de la cual podemos comprender a la obra como el trazo que pinta una vida. Con sus momentos enérgicos y sus momentos tranquilos, con la alocada velocidad de la juventud y la plácida (y tal vez también dolorosa) calma de la madurez.

No menos significativo resulta el hecho de que esta pieza fue titulada originalmente *impromptu*<sup>30</sup>, siendo al parecer -y considerando las fechas de composición- pensada como el primero de la serie; el término *fantasía* fue un agregado de revisores y editores. Esto nos da una pauta acerca del carácter improvisatorio que, muy probablemente, haya tenido que ver con la génesis de la obra.

<sup>30</sup> Término proveniente del latín, que traducido significa repentinamente, de pronto, de improviso. En tanto género musical, se encuentra fuertemente vinculado a la noción de la improvisación.

## 2.6. Scherzo Op. 31 Nro. 2

Chopin organizó varias de sus grandes obras en grupos de cuatro (hayan sido compuestas en orden o no): cuatro Impromptus, cuatro Baladas y el mismo número de Scherzos. El Scherzo en si bemol menor, segundo de los cuatro, fue compuesto en 1837 y lleva la huella completa de las cualidades creativas del compositor. En todos ellos podemos apreciar el compás ternario - de subdivisión binaria-, el ritmo frenético y la alternancia de temas contrastantes.

Etimológicamente, Scherzo en italiano significa broma, juego, diversión; de hecho, es muy común encontrar la indicación *scherzando* en muchas partituras, aludiendo a un carácter jocosos, *coqueto* o *juguetero*<sup>31</sup>. Como forma musical es heredera del minueto, danza ternaria consolidada a partir del barroco. Con un ritmo más rápido, el Scherzo fue cobrando relevancia e independizándose hasta sustituir mayormente al minueto a partir del siglo XIX.

Yendo al análisis específico del Op. 31, advertimos en primer lugar una macro-estructura ternaria reexpositiva. Sin embargo, si tuviéramos que realizar un desglose más fino, podríamos esquematizarla de la siguiente manera: A-A-B-B-C-A-CODA, donde B y C configurarían una única unidad macro-estructural. Los temas que conforman cada sección son contrastantes; unos más enérgicos y con un ritmo marcado, otros más tranquilos y/o melódicos. Observemos el comienzo de la obra, donde a su vez también debemos dar cuenta en la ejecución de la gran diferencia entre el diseño inicial y sus tresillos *sotto voce* frente a las masas sonoras de los acordes *ff*, todo dentro del primer tema:



<sup>31</sup> Esto nos permite entender a Robert Schumann cuando, según afirma Almudena Castro (2010), le escribe en una carta a Chopin tras escuchar el segundo Scherzo: «Si así es como suenan tus bromas, me da miedo escuchar tus piezas serias».

En este Scherzo -al igual que en muchas de las obras precedentes- se refleja claramente cómo el contenido musical es lo que más le importaba al autor polaco, sin caer en una demostración de técnica o en meros *fuegos de artificio*. Al respecto, afirma Schoenberg (2007):

[...] Chopin demostró que el piano podía ser mucho más que un instrumento del virtuoso en una música de virtuosos; y lo que es más importante, la música de Chopin demostró que los más desordenados accesos de virtuosismo podían tener un significado musical. Las filigranas y las audacias de Chopin en sus obras de su período de madurez nunca resaltan un mero exhibicionismo. Introdujo el concepto de la ornamentación funcional [...] (p. 239).

Examinemos a continuación algunos de los fragmentos más significativos, señalando sus elementos y dónde radican las mayores dificultades a la hora de la ejecución:



En el compás 65, señalado con la indicación de carácter *con anima*, comienza el segundo tema de A. Una melodía, apoyada por una segunda voz o un contracanto (en el registro de la contralto), es sostenida por un bajo melódico y el rumor de corcheas que completan la armonía como tercer plano. Aquí el desafío es cantar intensamente la primera voz, con otro color la segunda, destacar el bajo en lo vertical (mas sin perder la propia curva dinámica horizontal) y el resto de las notas alivianarlas en todo lo posible. La dinámica general, a su vez, debe ir creciendo paulatinamente.



En este caso, se trata del pasaje final del mismo tema A, uno de los más complejos de la pieza y que se despliega por primera vez entre los compases 117 y 132. El bajo se va moviendo con grandes saltos, marcando I y V grado respectivamente; al tiempo que la mano derecha tiene un diseño de trazo amplio, también con grandes saltos al ejecutar arpeggios en posición abierta y finalizando con sextas y terceras.



Este pasaje que comienza en el compás 309 es uno de los temas de la parte B, sin dudas uno de los más bellos e importantes de toda la obra; tal es así que Chopin lo vuelve a utilizar para su desarrollo en varias intervenciones posteriores. Aquí se expone en do sostenido menor, siendo más adelante modulado a sol, a mi bemol y a si bemol menor.

Al momento de estudiarlo lo pensamos como si fuera una suerte de coral a cuatro voces, intentando mantener la independencia de cada una sin dejar de establecer una clara diferenciación de jerarquía de planos. La clave pasa fundamentalmente por el trabajo que hagamos con la mano derecha, en cuanto a distinguir las dos voces como *tema* y *color*; a tal fin, pueden utilizarse dos tipos de toque: uno un tanto más articulado -para la primera voz- y un toque neutro desde el contacto con la tecla -para el *color*-. También aparece en este pasaje uno de los elementos que se debe trabajar laboriosamente: la nota repetida en el segundo plano, cuya resolución en velocidad siempre representa un desafío técnico<sup>32</sup>. En la izquierda, por su parte, debe tener más preponderancia el bajo.

<sup>32</sup> Tal resolución consiste fundamentalmente en trabajar la velocidad de salida del dedo en la primera nota, para pulsar el segundo sonido y relajar el sistema.



Este fragmento, que comienza exactamente en el compás 468, forma parte del inicio de la sección más dramática e impetuosa de la pieza. Como puede observarse, la mano izquierda declama en vehementes octavas melódicas constituyendo el primer plano, mientras la derecha asciende y desciende en veloz diseño de corcheas. La dificultad más grande reside en la independencia y diferencia registral de ambas manos, por un lado, así como en los saltos en la mano izquierda y los cromatismos en la derecha que se intercalan entre los arpeggios.



Por último, ya en la coda y llegando al final de la obra (compás 756), Chopin retoma el pasaje transicional de la primera sección<sup>33</sup> y lo enriquece, eliminando la primera blanca con punto ligada, ampliando el descenso en el arpeggio de la derecha y agregando la mano izquierda que canta su línea, indicada con toque *marcato*. Los últimos cincuenta compases, siempre acelerando y con dos *più mosso* y un *stretto* escritos por el autor, incrementan la energía hasta la consumación y resolución de todas las tensiones en los majestuosos acordes finales.

<sup>33</sup> Pasaje que aparece tres veces antes, la primera en el compás 49.

## C- CONCLUSIÓN

Este Trabajo se ha propuesto, a modo de complementación del Concierto de Graduación, indagar en la figura de Chopin, partiendo primero de una breve exposición de aspectos biográficos y luego, fundamentalmente, centrándose en el análisis<sup>34</sup> de cada una de las piezas que conforman el Programa. Como afirma Schoenberg (2007), su música ocupa un sitio privilegiado entre los grandes compositores, especialmente en el terreno de las composiciones para piano:

[...] Pero aún hoy, la música de Chopin ocupa en los recitales de piano un lugar tan importante como el de otro compositor cualquiera, y ciertamente un lugar más importante que la música de otros románticos. Otros compositores han tenido sus altibajos; Chopin se mantiene en un nivel permanente, y la literatura pianística sería inconcebible sin él. Parece una figura inmune a los cambios sobrevenidos en los gustos (p. 246).

Ese análisis para la interpretación, antes mencionado, incluye asimismo la consideración de complejidades técnicas y expresivas; todo ello termina configurando el trabajo de abordaje que un pianista efectúa como parte de su quehacer cotidiano en cada obra musical en el piano, permitiendo finalmente la interpretación. Asimismo, es fundamental entender que esa interpretación nunca será definitiva, porque nosotros como seres humanos vivimos construyendo nuestra narrativa histórico-hermenéutica, en una constante re-asignación de sentido que re-configura nuestra trama existencial<sup>35</sup>.

El análisis llevado adelante, tal como se ha planteado en el desarrollo de esta argumentación, se torna fundamental para comprender las jerarquías, para establecer relaciones y diferencias, para marcar contrastes y también para construir narrativas y posibles soportes metafóricos. En el marco de ese proceso interpretativo, resulta imprescindible la articulación entre la elaboración metafórica y el contenido intrínseco musical. El manejo de la agógica, la enfatización de ciertas notas o armonías, el tipo de toque elegido para cada

---

<sup>34</sup> Orientado a la elaboración de un plan interpretativo.

<sup>35</sup> Basta con pensar en un ejemplo distinto a la música, como lo puede ser una película o un libro; muchas veces ocurre que uno la mira o lo lee en un momento determinado de su vida y, cuando tiempo después vuelve a revisitarlo, encuentra algo muy diferente. El objeto -la película, el libro o la obra musical en nuestro caso- no cambia, sino que los que cambiamos somos nosotros (y con nosotros los significados, sensaciones e interpretaciones).



pasaje, la distinción de planos, la elección y ejecución dinámica, entre otras, son algunas de las herramientas de las que nos debemos valer para plasmar una interpretación en el instrumento.

El objetivo de estas líneas ha sido contribuir, a través del estudio de algunas de sus obras, a la comprensión de las razones por las cuales la música del compositor polaco ha despertado fascinación entre los pianistas, compositores, analistas y receptores de su obra. Para finalizar, un último fragmento de Schoenberg (2007), que refleja sintéticamente el porqué del lugar que Frédéric Chopin ha ocupado en la historia de este instrumento:

[...] En su condición de pianista creó un estilo que dominó la segunda mitad del siglo XIX y que no cambió sustancialmente hasta la aparición de Debussy y Prokofiev. Era un estilo que se apartaba claramente de todo lo que se había conocido antes. Por primera vez el piano se convirtió en un instrumento total, un instrumento que cantaba y poseía color, poesía y matices infinitos, un instrumento heroico y al mismo tiempo íntimo[...] (p. 238).

## D- BIBLIOGRAFÍA

- Balderrabano, S. (2019). *Apuntes sobre la Armonía Tonal del siglo XIX* (Apunte de cátedra). Lenguaje Musical Tonal III, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.
  
- Beethoven, L.V. (1976). *Beethoven-Klaviersonaten II. Sonata quasi una Fantasia, Op. 27 Nr. 2*. Munich, Alemania: Henle Verlag [partitura].
  
- Benstock, S. (2013). *Did you know? A music lover's guide to nicknames, titles and whimsy* [¿Lo sabías? Una guía para los amantes de la música sobre los apodosos, títulos y extravagancias]. United States of America: Trafford Publishing. Recuperado de <https://books.google.com.ar/books?id=n74vzayySbkC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
  
- Bucher, P. (2014). *La armonía en la teoría de la interpretación musical* (Apunte de Cátedra). Piano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://www.pianofba.com.ar/images/PABLO%20BUCHER%20LA%20ARMON%C3%8DA%20EN%20LA%20TEOR%C3%8DA%20INTEGRAL%20DE%20LA%20INTERPRETACI%C3%93N%20MUSICAL.pdf>
  
- Bucher, P. (2015). *La interpretación en música* (Apunte de Cátedra). Piano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://www.pianofba.com.ar/images/Bucher%20Pablo%20An%C3%A1lisis%20e%20Interpretaci%C3%B3n%20integral.pdf>
  
- Bucher, P. (2016). *Síntesis de recursos biomecánicos para la técnica pianística* (Apunte de Cátedra). Piano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://www.pianofba.com.ar/images/Recursos%20biomec%C3%A1nicos,%20percepci%C3%B3n,%20sonido.%20T%C3%A9cnica%20pian%C3%ADstica.pdf>
  
- Castro, A. (12 de septiembre de 2010). *Scherzo Op.31, No.2 de Chopin* [Entrada de blog]. Recuperado de <https://www.enchufa2.es/archives/scherzo-op-31-no-2-de-chopin.html>
  
- Chopin, F. (1927). *Fantaisie-Improptu (Posthumous), Op.66*. St. Louis, United States of America: Art Publication Society, Leopold Godowsky [partitura].
  
- Chopin, F. (1934). *Complete Works for the Piano-Schirmer's Library of Musical Classics*. New York, United States of America: G. Schirmer [partitura].

- Chopin, F. (1944a). *Édition de Travail des Euvres de Chopin-Ballades*. París, Francia: Édition Nationale de Musique Classique, Alfred Cortot [partitura].
- Chopin, F. (1944b). *Édition de Travail des Euvres de Chopin-Scherzos*. París, Francia: Édition Nationale de Musique Classique, Alfred Cortot [partitura].
- Chopin, F. (1983). *27 Etudes-Henle Urtext Edition*. Munich, Alemania: Henle Verlag [partitura].
- Chopin, F. (2015). *Fantaisie-Impromptu Op. 66. According to the autograph*. Urtext, Joseph Friedrich [partitura].
- Chopin, F. *24 Préludes Op. 28-Wiener Urtext Edition*. Viena, Austria: Musikverlag Ges.m.b.H & Co [partitura].
- Deschaussées, M. (1982). *El pianista-Técnica y metafísica*. Valencia, España: Edicions Alfons el Magnànim-Institució Valenciana d'estudis i investigació.
- Deschaussées, M. (2002). *El intérprete y la música*. Madrid, España: Ediciones Rialp S.A.
- Fay, A. (2003). *Mis clases de piano con Franz Liszt*. Madrid, España: Intervalic Press.
- Horowitz, J. (1984). *Arrau*. Buenos Aires, Argentina: Javier Vergara Editor S.A.
- Leimer, K., Giesecking, W. (1951). *Rítmica, dinámica y pedal (y otros problemas de la ejecución pianística)*. Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana S.A.E.C.
- Moreno, V. et al (2005). Biografía de Frédéric Chopin. En Buscabiografias.com. Recuperado de <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/3288/Frederic%20Chopin>
- Quadrelli, S. & Dibarboure, J. (2014). *¿Quién disparó sobre el pianista? O la misteriosa enfermedad de Frédéric Chopin*. Revista Americana de Medicina Respiratoria. Vol. 14 N°3, 3:289-309. Recuperado de [http://www.ramr.org/articulos/volumen\\_14\\_numero\\_3/medicina\\_respiratoria\\_historia/medicina\\_respiratoria\\_historia\\_la\\_misteriosa\\_enfermedad\\_frederic\\_chopin.pdf](http://www.ramr.org/articulos/volumen_14_numero_3/medicina_respiratoria_historia/medicina_respiratoria_historia_la_misteriosa_enfermedad_frederic_chopin.pdf)
- Rink, J. (2006). *La Interpretación Musical*. Madrid, España: Alianza Editorial S.A.

- Rubio Tovar, J. (1981). Chopin, poeta del piano. En *Los Grandes Compositores*. Navarra, España: Salvat, S. A. de Ediciones.
  
- Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de Frédéric Chopin. En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona (España). Recuperado de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/chopin.htm>
  
- Samson, J. (1992). *Chopin: The Four Ballades* [Chopin: Las Cuatro Baladas]. Cambridge, England, United Kingdom: Cambridge University Press.
  
- Schoenberg, H. (2007). Capítulo 11: La apoteosis del piano-Frederick Chopin. En *Los grandes compositores* (pp. 227-246). Barcelona, España: Ediciones Robinbook s. l.
  
- Thomas, C. (1 de julio de 2019). *Chopin: biografía del pianista más grande de Polonia* [Entrada de blog]. Recuperado de <https://lamenteesmaravillosa.com/chopin-biografia-del-pianista-mas-grande-de-polonia/>
  
- Wikipedia. (s.f.). *Frédéric Chopin*. Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A9d%C3%A9ric\\_Chopin](https://es.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Chopin)
  
- Wikipedia. (s.f.). *Patrón de luaré*. Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Patr%C3%B3n\\_de\\_luar%C3%A9](https://es.wikipedia.org/wiki/Patr%C3%B3n_de_luar%C3%A9)
  
- Zubczuk, M. (2020). *Aspectos corporales, auditivos y emocionales en la interpretación musical*. Buenos Aires, Argentina: Edición a cargo de Germán A. Serain. Recuperado de <https://monicazub.wixsite.com/monicazubczuk/libro>